

David Oubiña

***Historias breves* und *Historias extraordinarias*: Innovation im zeitgenössischen argentinischen Kino**

1. Die Entstehung des neuen argentinischen Kinos

Die ersten Jahre des demokratischen Wiederaufbaus in Argentinien waren Zeiten eines großen Optimismus: Die Abschaffung der Zensur sowie die Produktionsanreize und Preise auf internationalen Festivals beförderten das Bild von einer Renaissance des argentinischen Kinos. Eine Zeit lang schien es, als würde es wieder die Führungsposition in Lateinamerika einnehmen, die es in seiner goldenen Zeit, den dreißiger und beginnenden vierziger Jahren, innegehabt hatte. Ende der achtziger Jahre aber drohte der argentinische Film von Neuem in eine Sackgasse zu geraten. Jetzt bemerkte man, dass seit dem Ende der Militärdiktatur eigentlich wenige originelle Projekte realisiert worden und nur wenige neue Filmemacher hervorgetreten waren: Es drehten die bekannten Regisseure, an der Werbung geschult und daran gewöhnt, mit Stars aus der Fernsehbranche und hohen Budgets zu arbeiten; hoch zumindest für vermeintlich kommerzielle Filme, die in vielen Fällen die Investitionen nicht wieder einspielen konnten.

Der Wandel deutete sich Mitte der neunziger Jahre an. 1995 erzielte *Historias breves* ("Kurze Geschichten") einen gewissen Erfolg, der bewies, dass es ein Publikum gab, das darauf brannte, neue Geschichten mit neuen Figuren zu sehen. Dabei handelte es sich überraschenderweise um ein aus mehreren Kurzfilmen bestehendes Werk. Diese Filme wurden von sehr jungen Regisseuren gedreht: Sie waren bei einem Wettbewerb des *Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales* (INCAA, Nationales Institut für Kinematografie und audiovisuelle Künste) ausgewählt worden.¹ Diese jungen Regisseure kamen fast alle von Filmschulen und hatten noch keine Berufserfahrung; einige der Kurzfilme wiesen denn auch Schwächen

1 Der Film besteht aus den Kurzfilmen *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (Andrés Tambornino/Ulises Rosell), *Ojos de fuego* (Jorge Gaggero), *Rey muerto* (Lucrecia Martel), *Guariso*, *los olvidados* (Bruno Stagnaro), *Cuesta abajo* (Israel Adrián Caetano), *La ausencia* (Pablo Ramos), *Niños envueltos* (Daniel Burman), *Noches áticas* (Sandra Gugliotta) und *La simple razón* (Tristán Gicovate).

auf oder waren sogar misslungen. Dennoch ermöglichte *Historias breves* gegenüber dem alten – artifiziellen, schwerfälligen, feierlichen – Kino einen neuen Blick (neue Figuren, neue Orte, neue Konflikte, neue Ästhetiken), eine unabhängige Art der Produktion und eine vorurteilsfreiere Einstellung zum Filmemachen überhaupt.

Das Projekt wurde in den folgenden Jahren fortgeführt, es entstanden *Historias breves 2* (1997), *Historias breves 3* (1999) und *Historias breves 4* (2004). Von den jungen Leuten, die sich an den Ausschreibungen beteiligten, schlugen die meisten später eine filmische Laufbahn ein. Zwei Teilnehmer des ersten Projekts schlossen sich zusammen, um gemeinsam Regie in einem Film zu führen, der wegweisenden Charakter haben sollte: Als *Pizza, birra, faso* (Pizza, Beer and Cigarettes,² 1996) von Bruno Stagnaro und Israel Adrián Caetano auf dem “Internationalen Filmfestival von Mar del Plata” gezeigt wurde, war offensichtlich, dass ein anderes argentinisches Kino existierte – ein Kino, das sich vom vorherrschenden unterschied, das den Konformismus, die Eitelkeit und die Gemeinplätze der professionellen Regisseure ablehnte.³

An *Historias breves* wurde eine Reihe von Veränderungen sichtbar, die gegen Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre zeitlich parallel herangereift waren. Der Aufschwung der Filmschulen – zu nennen sind vor allem die *Fundación Universidad del Cine*, aber auch das dem INCAA unterstehende *Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica* (Zentrum für experimentelles Kino und Filmproduktion) sowie der Studiengang “Bild und Ton” an der Universität von Buenos Aires (UBA) – wurde unterstützt durch mehrere neue Fachzeitschriften, einen besseren Zugang zu Fördermitteln für Filmprojekte und die Gründung des “Buenos Aires Festi-

2 In Klammern wird hier und im Folgenden, soweit nachweisbar, der (deutsche oder englische) Filmtitel genannt, unter dem der jeweilige Spielfilm auf Festivals gezeigt wurde und/oder vertrieben wird. Ist ein solcher Titel nicht nachgewiesen, erscheint die deutsche Übersetzung in Anführungszeichen.

3 Hier wäre auf *Rapado* (Shaven, 1992) von Martín Rejtman) und *Picado fino* (Feines Pulver, 1996) von Esteban Sapir hinzuweisen: zwei grundlegend wichtige Filme, die allerdings in den Darstellungen zum neuen Kino immer einen exzentrischen Platz zugewiesen bekamen, da sie dem von *Pizza, birra, faso* ausgelösten Boom vorausgingen. Bezeichnenderweise konnte *Rapado* erst 1996 uraufgeführt werden; *Picado fino* blieb, als der Film 1998 gezeigt wurde, fast unbeachtet. Das neue Kino reagierte auf diese Filme in unterschiedlicher Weise. Während Rejtmans Minimalismus sich für viele junge Cineasten als ein Film erweisen sollte, an dem man nicht vorbeikam und der sie stark beeinflusste, ging Sapirs Film das Wagnis eines experimentellen Weges ein, mit dem er – gerade wegen seiner Radikalität – außerhalb des ästhetischen Horizonts eines neuen Kinos blieb, das schon vom Erfolg von *Pizza, birra, faso* geprägt war.

val Internacional de Cine Independiente” (BAFICI – Internationales Festival des unabhängigen Films in Buenos Aires). Dies alles beförderte das Hervortreten einer neuen Generation von Regisseuren, deren Projekt ein alternatives Kino war. Die jungen Filmemacher kommen vom Kurzfilm her, nicht von der Filmindustrie oder der Werbebranche; und sie haben Film studiert, kennen also die Theorie und die Geschichte des Kinos. Im ersten dieser beiden Merkmale liegt eine Parallele zur Generation der sechziger Jahre, im zweiten ein Unterschied: Für beide Gruppierungen ist der Kurzfilm ein gemeinsamer Ursprung; doch während die Regisseure der Generation der sechziger Jahre die Entdeckungen, von denen sie beeinflusst wurden, in den *cineclubs* machten, fand der Lernprozess der neuen Filmemacher in den Filmschulen einen stärker institutionellen Rahmen.

Sergio Wolf schrieb:

Dieser Wandel war so mächtig, dass viele Kritiker und Essayisten der Versuch reizte herauszufinden, wo das Neue lag, wobei die verschiedensten Lesarten möglich waren – von übertriebenen bis hin zu absurden –, doch in fast allen Fällen verschob sich der Schwerpunkt der Reflexion. Die Analysen mussten sich nun, wie immer bei modernen Filmen, einer dem Medium gemäßen Sprache bedienen, und diese Handvoll Filme hat zweifellos die Idee der Modernität im argentinischen Kino begründet (Wolf 2008: 23-24).⁴

In der Tat wurde diese Erneuerung auf dem Gebiet der Filmkunst von neuen Zeitschriften, neuen Kritikern und neuen Denkansätzen begleitet. 1986 wurde an der UBA im Studiengang “Kunst” der geisteswissenschaftlichen Fakultät die Spezialisierung “Kombinierte Künste” geschaffen, die sich historischen, kritischen und theoretischen Studien zu Film, Theater und Tanz widmet. Der wirkliche Wandel fand jedoch nicht hier statt, sondern in der intensiven kritischen Aktivität, die sich in den in diesem Umfeld gegründeten und verbreiteten Fachpublikationen entfaltete: *Film*, *Haciendo cine*, *Sin cortes*, *Otrocampo*, *Kilómetro 111* und vor allem *El amante* (bereits seit 1991) haben bei der Ablösung alter Muster durch den neuen kritischen Blick eine wichtige Rolle gespielt.⁵

Schon früh, im Jahre 1994, und in fast prophetischer Weise publizierte *Film* eine Umfrage unter jungen argentinischen Regisseuren, als etliche von ihnen noch keinen einzigen Spielfilm gedreht hatten: Martín Rejtman, Alejandro Chomski, Julia Solomonoff, Fernando Spiner, Esteban Sapir, Cristian

4 Siehe hierzu auch Beceiro et al. (2000).

5 In den letzten Jahren haben einige neue Verlage – wie z.B. Libreria, Pic Nic und Santiago Arcos – diese Erfahrung der Kritik vermarktet und ein erstes Corpus von Texten zum neuen Kino zusammengestellt.

Pauls und andere. Die Recherche mit dem bezeichnenden Titel "Eine Generation von Waisen" wurde durch die Unzufriedenheit mit dem vorherrschenden Film ausgelöst und durch die Notwendigkeit motiviert, unterhalb dieser Oberfläche Indizien zu entdecken, die für die Möglichkeit eines Wechsels sprachen. Kurze Zeit später zeigte *El amante* auf der Titelseite die Unterschiede zwischen dem alten und dem jungen Kino auf. Der Beitrag "Argentinisches Kino. Das Schlechte – das Neue" zog das Resümee, "das Schlechte" werde durch *No te mueras sin decirme a dónde vas* (Stirb nicht, ohne mir zu sagen, wohin du gehst, 1995) von Eliseo Subiela repräsentiert, "das Neue" durch *Historias breves*.⁶ Von da an war das Bündnis zwischen den jungen Filmemachern und einer neuen Kritik geschmiedet, die bei jenen ein argentinisches Kino fand, das sie verteidigen konnte.

Aber das neue Kino fand Unterstützung nicht nur in der Begleitung durch die Kritik. Es erforderte auch, und dies vor allem, neue Produktionsformate. Dieser kinematografische Erneuerungsprozess war unvereinbar mit den traditionellen Produktionsweisen, und so hing – und hängt – er in hohem Maße von alternativen Finanzierungsquellen ab. Viele, möglicherweise die meisten der in den neunziger Jahren entstandenen neuen Filme erhielten Fördermittel aus verschiedenen Stiftungen, Festivalfonds und internationalen Institutionen: u.a. *Centro de Capacitación Cinematográfica* (Mexiko), *Göteborg Film Festival Fund* (Schweden), *Hubert Bals Fund* und *Jan Vrijman Fund* (Niederlande), *Fond Sud* (Frankreich), *Rockefeller Foundation* und *Mc Arthur Foundation* (USA), *Programa Ibermedia* (Spanien), *Cinergia*, *Fondo de fomento al audiovisual de Centroamérica y Cuba* (Costa Rica), *Fundação Vitae* (Brasilien), *Fundación Antorchas* und *Fundación Teoría y Práctica de las Artes* (TyPA, Argentinien).

Die Ziele, die sich eine unabhängige Organisation setzen kann, sind natürlich andere als diejenigen, die Produzenten oder staatliche Institutionen zu verfolgen pflegen. Denn während Produzenten einen gewissen kommerziellen Erfolg brauchen und staatliche Behörden Werke wollen, die einem bestimmten Nationalcharakter Ausdruck verleihen – was auch immer mit diesem so schillernden Begriff gemeint ist –, hat eine unabhängige Stiftung größere Freiheit, ihre Unterstützung jenen Projekten anzubieten, die sich dem Experimentieren verpflichtet fühlen. Dies birgt gewisse Risiken, denn nicht immer kommen Experimente zu interessanten Resultaten. Die "Devise

⁶ Siehe zum einen Wolf (1994), zum anderen die Artikel und Interviews von Quintín, Alejandro Ricagno und Horacio Bernades mit den Regisseuren der *Historias breves* in *El amante*, 40, Juni 1995.

Experiment“ geht jedenfalls von der Überzeugung aus, dass die Prüfung unerkundeter Varianten notwendige Bedingung dafür ist, dass etwas Neues, etwas Gewagtes, eine Veränderung erreicht wird. Das war zumindest zu Beginn so, bevor diese Unterstützung schließlich zur Entstehung einer eingefahrenen Routine, einer Art Parallelindustrie führte und folglich in eine Tendenz zur Homogenisierung mündete.

Das INCAA hat nach *Historias breves* allerdings nicht mehr viel für die neuen Regisseure getan. Abgesehen von der Zeit, in der es unter der Leitung von José Miguel Onaindia stand – in der jene Filme, die für das BAFICI ausgewählt und nicht nach den üblichen Normen hergestellt waren, auf 35 mm vergrößert wurden –, geschah eher das Gegenteil: Plötzlich wurde offensichtlich, dass das Projekt der jungen Kurzfilmer eine neue Art von Kino war, die im Widerspruch zu den traditionellen Formen der Filmproduktion stand, jenen nämlich, die vom INCAA – das immer von der Techniker-gewerkschaft *Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina* (SICA) und der Vereinigung der “professionellen” Regisseure (*Directores Argentinos Cinematográficos*, DAC) beherrscht war – gefördert wurden. In einem Artikel für eine Publikation der DAC klagte der Filmmacher Héctor Olivera, dass sich die offizielle Unterstützung dem – wie er es mit einer gewissen Geringschätzung nennt – “handwerklichen Kino” gegenüber überaus flexibel zeige; hingegen bedeute die Erfüllung der geltenden Bestimmungen für den Produzenten in der Filmindustrie

schon in den Rubriken Schauspieler, Techniker, Musiker und Extras eine Investition von mehreren hunderttausend Pesos. Es ist offensichtlich, dass die Filmemacher des handwerklichen Kinos die geltenden Tarifverträge nicht eingehalten haben, nicht einhalten und nicht einhalten werden (Olivera 2003).

Für Olivera geht es offensichtlich darum, den Status quo zu erhalten: Das INCAA sollte nicht als staatliche Institution auftreten, die ein Kulturgut fördert, sondern als das wirken, was es traditionell gewesen ist; das heißt, eine Einrichtung, die die Mittel für die Filmindustrie verwaltet. Der Raum, den die staatlichen Behörden vernachlässigten, wurde von jenen anderen Einrichtungen besetzt, die begriffen, dass Filme (bestimmte Filme) nicht ausschließlich an einer Bilanz von Investition und Gewinn gemessen werden dürfen, wie sie der Markt diktiert. Diese Auffassung vertreten die Gründer der *Fundación Antorchas* und *Fundación Teoría y Práctica de las Artes* (TyPA):

Ein Kulturgut vermag gemeinsame Werte hervortreten zu lassen, identitätsstiftende oder symbolische, wodurch ein Kunstwerk zu einem bedeutenden Faktum wird, dessen öffentliche Aneignung den Zirkel seiner Existenz vollendet. Es hat

die Eigenschaft, einen Wert sichtbar zu machen, der in vielen Fällen unbekannt war, bis er sich künstlerisch manifestieren konnte (Castilla/Hughan 2008).

Aus diesem Grunde ist es unverzichtbar, jene "handwerklichen" Filme zu unterstützen, die Risiken eingehen, den Mut zum Experimentieren haben. Dank dieser Unterstützung sind solche Filme zustande gekommen, und dank ihres Zustandekommens konnten die Zuschauer die Welt aus einem Blickwinkel wahrnehmen, den sie anders nie entdeckt hätten.

Das BAFICI, gerade zehn Jahre alt geworden, war diese ganze Zeit hindurch die bevorzugte Bühne für diese neuen Filme. Hier fanden sie ein Publikum und konnten international zu wirken beginnen. BAFICI und neues Kino implizieren einander. Mehrmals wechselten die Direktoren des Festivals (Andrés Di Tella, Quintín, Fernando Peña, Sergio Wolf), aber sein Programm behielt immer jenes unabhängige und "handwerkliche" Profil bei, diese Art von ästhetischer Autarkie, die ihr Markenzeichen war – und Héctor Olivera so sehr störte. Jedes Jahr kommt es von Neuem zehn Tage lang zu einem erstaunlichen Phänomen: Tausende Menschen, die keine regelmäßigen Kinogänger sind, strömen in die verschiedenen Festivalkinos, um eine große Zahl von Filmen zu sehen, die sie sich in einem anderen Kontext vermutlich nicht anschauen würden. Es handelt sich dabei nicht um Snobismus oder Vergnügungssucht – dieser Enthusiasmus ist eher der Beweis dafür, dass ein Publikum unter geeigneten Bedingungen klug und vorurteilsfrei auf ein Angebot reagieren kann. Die spontane, enthusiastische und atemberaubende Kulisse machte das Festival von Beginn an zu dem Ort, wo das Kino der jungen Filmemacher aus den neunziger Jahren am besten angenommen wurde. Dass BAFICI und neues Kino sofort harmonierten, hatte mehrere Gründe: Die Filme fanden hier Aufnahme durch eine ihnen gemäße Kritik, wurden von einem aufmerksamen Publikum verfolgt und mischten sich mit verwandten Filmen aus anderen Teilen der Welt. Wie das Festival einerseits dazu diente, die Cineasten in internationalen Kreisen bekannt zu machen, gaben andererseits die Filme diesem Treffen eine spezifische Identität.

Um an die zehn Jahre des BAFICI zu erinnern, drehte Rafael Filippelli *La mirada febril* ("Der fiebrige Blick", 2008). Er vertritt die These, dass das Leben des Festivals in intimer Weise mit dem Schicksal des neuen Kinos verbunden ist. In einem der Texte von Mariano Llinás, die in *La mirada febril* zu hören sind, heißt es:

Am Anfang dieses Festivals gab es einen Film. Ein Film, der hier entstanden war und um die Welt ging, der alle verwirrte und den alle als ein Novum ansahen, als eine Anomalie und, vielleicht, als ein Versprechen. Ein Film, der hier entstanden war und dessen nächste Station Cannes war. Der Ursprung dieses

Festivals und jener Film fließen ineinander, und es ist keine Übertreibung zu vermuten, dass die Ausländer gerade aus diesem Grunde kamen, um das zu suchen, was dieser Film versprach, als hätte jemand in einem abgelegenen Teil des Planeten eine merkwürdige Flüssigkeit zu sehen geglaubt, von ähnlich dunklem Aussehen wie Erdöl.

Die Rede ist natürlich von *Mundo grúa* (Welt der Kräne, 1999), dem Erstlingswerk von Pablo Trapero, das auf dem ersten BAFICI ausgezeichnet und dessen internationaler Erfolg zu einem Empfehlungsschreiben wurde, welches das neue argentinische Kino in der Welt legitimierte. Das neue Kino brauchte das BAFICI, und das BAFICI existierte dank des neuen Kinos. Vielleicht ähnelt kein anderes Festival so sehr seinen Filmen wie dieses.

2. Offizielles Kino und alternatives Kino

Was war das Neue an *Mundo grúa*? Traperos Film begleitet aus der Nähe einen Bauarbeiter, Rulo, der sein ganzes Leben lang gearbeitet hat und noch immer unter widrigen Umständen darum kämpfen muss, seinen Unterhalt zu bestreiten. Lange zurück liegen für ihn bescheidene 15 Minuten des Ruhms als Mitglied einer Folkloreband; aber die Erinnerung daran ist nie die an ein verlorenes Paradies, in ihm ist eher ein fast fatalistisches Hinnehmen des Gangs der Dinge. Immer stößt er auf Hindernisse bei seinen Versuchen, sich über Wasser zu halten. Und dennoch gibt es etwas Bewundernswertes an diesem Mann, der sich nicht unterkriegen lassen will und sich dabei an das Wenige klammert, was er hat: ein paar Menschen, die ihm nahe stehen, treu sind, auf die er sich unbedingt verlassen kann. Die Dreharbeiten nahmen ein Jahr in Anspruch, wobei das Projekt aufgrund des minimalen Budgets mehrmals unterbrochen werden musste, bis wieder genügend Geld vorhanden war, um das Team zusammenzuholen und die Dreharbeiten fortzusetzen. Paradoxerweise ermöglichten es diese Intervalle dem Regisseur, die Fragmente nach und nach zu montieren, sein Drehbuch zu überprüfen, vor jeder Drehphase zu überarbeiten und so an die Veränderungen anzupassen, die sich in der Anordnung ergeben hatten. "Ich wollte einen Film, der wie eine versteckte Kamera funktionierte, der Stücke der Wirklichkeit raubte", sagt der Filmemacher.

Stilistisch in der Nähe des Dokumentarischen, konstruiert der Film eine Vision des Alltäglichen, die sich der Sittenschilderung des *costumbrismo* bedient, aber dessen Gefahren mit Erfolg ausweicht: also keine freundliche und oberflächliche Widerspiegelung, die zu nachsichtiger Identifikation führt, sondern ein verzerrtes Bild, das den Problemen der einfachen Leute

ein dramatisch interessantes Thema abgewinnen möchte. *Mundo grúa*, sagt Trapero, „stellt das dar, was wir alle als eine Ikone für die Konstruktion der Zukunft sehen. Rulo möchte einen Platz in der Zukunft haben, und den gibt man ihm nicht“. Dieses Aufgreifen einer Alltagsproblematik und die Arbeit mit wiedererkennbaren Figuren, die erzählerische Strenge, die Sorgfalt im Formalen und die unabhängige Produktion sind Charakteristika, die der internationale Erfolg von *Mundo grúa* zu einem nachahmenswerten Modell für spätere Filme werden ließ. Die jungen Cineasten bestanden darauf, über Argentinien zu erzählen, unerbittlich, aber zugleich leidenschaftlich, über das Land nach den Schrecken der Militärdiktatur, nach dem Scheitern der Regierung Alfonsín, mitten im Debakel der Menem-Regierung. Zweifellos liegt der Erfolg eines Films wie *Mundo grúa* zum Teil darin begründet, dass er der Stimmung dieser Epoche klar, direkt und verdichtet Ausdruck zu geben vermochte: Es gelingt ein sensibles und melancholisches Porträt über jene, die sich weigern, ihre Hoffnungen preiszugeben. In dieser Kombination von Melancholie und Widerstand, von der Treue zu Vertrautem und dem Blick in die Zukunft, ist eine Botschaft verborgen, die das Publikum zu dechiffrieren wusste, auch wenn man schon ahnte, dass es für Rulos Probleme so bald keine Lösung geben würde.

Der von *Mundo grúa* geebnete Weg in die internationale Kinowelt ermöglichte seinerzeit die Anerkennung vieler wertvoller Filme und trug zur Konsolidierung jenes Phänomens bei, das sogleich als „neues argentinisches Kino“ identifiziert wurde. Den Anfang machten *La ciénaga* (Der Morast, 2001) von Lucrecia Martel und *La libertad* (Die Freiheit, 2001) von Lisandro Alonso, zwei Erstlingswerke, die außerhalb von Buenos Aires gedreht wurden und sich in der Wahl ihrer stilistischen Mittel stark voneinander unterschieden. Martel bedient sich einer im Lukács'schen Sinne klassischen Form des Realismus. Ihre Kamera folgt einer klaren Inszenierung, scheint jedoch immer wie zufällig anwesend zu sein. Alonso dagegen vollzieht unmerklich den Übergang vom Dokumentarfilm in Richtung Fiktion: Es gelingt ihm, seine Mittel zu maximieren, indem er sich auf das Minimale beschränkt. Während Martel die dramatischsten Szenen so filmt, als ob – zumindest an der Oberfläche – nichts geschehen würde, filmt Alonso das Nichts und konstruiert sein Drama, indem er von unbedeutenden Elementen ausgeht. Wenn zwei mögliche Richtungen des neuen Kinos von diesen beiden in unterschiedlicher Weise dem Realismus verpflichteten Filmschaffenden definiert werden, so konsolidiert sich mit *Los guantes mágicos* (Die magischen Handschuhe, 2003) von Martín Rejtman eine weitere Entwick-

lungslinie, wobei sich in diesem Film bei Rejtman eine Tendenz verstärkt, die sich schon in *Rapado* (1992) und *Silvia Prieto* (1999) angedeutet hatte. Von der Realität bleibt bei ihm nur eine Schwundstufe, wie sie mit Gemeinplätzen und festen Wendungen ausgedrückt werden kann. Es ist eine künstliche und gleichzeitig mögliche Welt, die aus Zufällen und Koinzidenzen besteht. In seinen Filmen nimmt man die Spuren der *screwball comedy* wahr: ein Mechanismus, der leicht exzentrisch ist, keine realistische Wahrscheinlichkeit anstrebt, aber als ein geschlossenes System funktioniert, das von einer perfekten inneren Logik beherrscht wird.

Mit Arbeiten von Trapero bis Martel, von Alonso bis Rejtman wurde das argentinische Kino in wenigen Jahren um eine heterogene Gruppe bemerkenswerter Filme reicher: *Sábado* (Sábado – Das Hochzeitstape, 2001; Juan Villegas), *Tan de repente* (Aus heiterem Himmel, 2002; Diego Lerman), *Todo juntos* („Alles gemeinsam“, 2002; Federico León), *El bonaerense* („Der Polizist aus Buenos Aires“, 2002; Pablo Trapero), *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Was haben mir deine Augen nur angetan, 2003; Sergio Wolf/Lorena Muñoz), *Los guantes mágicos* (Die magischen Handschuhe, 2003; Martín Rejtman), *Ana y los otros* (Ana and the Others, 2003; Celina Murga), *Imposible* („Unmöglich“, 2003; Cristian Pauls), *Otra vuelta* (Noch einmal, 2004; Santiago Palavecino), *Como pasan las horas* (Wie die Stunden vergehen, 2004; Inés de Oliveira C  zar) und andere.⁷ Dem in den neunziger Jahren entstandenen Kino kommt das Verdienst zu, die wirkliche Welt wiederentdeckt zu haben. Gegenüber dem künstlichen Kino des vorangegangenen Jahrzehnts, das sich unter dem Einfluss der Werbe- und Fernseh  sthetik herausgebildet hatte, kommen die Filme der jungen Regisseure von der Straße her. Und nicht nur das: Die Art und Weise, in der sie die Welt beobachten, gewinnt die Vorurteilslosigkeit, die Authentizität und die Nonchalance zurück, die das moderne Kino eingeführt hatte. Es handelt sich dabei selbstverständlich nicht um eine Transplantation neorealistischer Verfahren. Begriffe wie „Neo-Neorealismus“ oder „neuer Neorealismus“, mit denen man versuchte, das Phänomen dieses in den neunziger Jahren entstandenen Kinos zu erklären, sind zweifellos reduktionistisch, oberflächlich und ungenau. Doch zeugen sie zumindest von der Schwierigkeit, seine Innovationen zu charakterisieren, deren Bezugspunkt in einer etwas diffusen Weise im modernen Kino, in einigen seiner Grundlagen, zu suchen war. Das, was man als offizielle Linie des neuen Kinos bezeichnen könnte, die man sofort mit

7 Siehe hierzu Bernades/Lerer/Wolf 2002; Aguilar 2006; Moore/Wolcovicz 2007.

den Filmen der jungen Cineasten in Verbindung bringt, hat seinen Realismus in einer „unentscheidbaren“ Kreuzung aus Fiktion und Dokumentarfilm entworfen (in der die Fiktion sich gleichsam im Dokumentarischen gleitend oder an seinen Randzonen herausbildet). Es sind Filme, die eine Art roher Bilder verwenden, wie spontan gefunden oder der Realität heimlich geraubt: ein Kino, das auf Beutezug ist, das mit dem arbeitet, was es findet und was sich unterwegs ergibt. In diesem Sinne ist es oft noch in der Fiktion dokumentarisch, weil es von dokumentarischem Material ausgeht, oder dokumentarisierend, weil es eine dem Dokumentarfilm eigene Ästhetik annimmt. *Bolivia* (Bolivia, 2001; Israel Adrián Caetano) ist Fiktion, die Dokumentarfilm zu sein scheint, *Bonanza* (*En vías de extinción*) („Bonanza [Eigennamen]/Wohlstand (vom Aussterben bedroht)“, 2003; Ulises Rosell) ist ein Dokumentarfilm, der sich wie Fiktion ansieht. In *La libertad* weiß man nicht, wo der Mitschnitt endet und wo die Inszenierung beginnt. In *Mundo grúa* schließlich sind Faktisches und Erfundenes oft nicht zu unterscheiden.⁸

Während Lucrecia Martel analytisch eine Situation komponiert und Rejtman damit beschäftigt ist, ein komplexes Netz wechselseitiger Bezüge zu spinnen, geht es bei der vorherrschenden Tendenz des neuen Kinos darum, eine Struktur von der Betrachtung aus sichtbar zu machen. Diese dokumentarische oder dokumentarisierende Färbung war eine Entdeckung der ersten Filme des neuen Kinos und wurde bald zu seinem besonderen Markenzeichen. Einmal gefestigt, musste das neue Kino sich jedoch auch seinen eigenen Regeln stellen. In dieser zweiten Phase stand es vor der Herausforderung, die Fallstricke einer oberflächlichen Widerspiegelung und der Gemeinplätze zu meiden: Nur so war die katalytische Aufspaltung zu vertiefen, die es ihm ermöglichen würde, sich in die Tradition des kritischen Realismus einzuschreiben. Im Kino scheint das, was Roland Barthes den „Realitätseffekt“ nennt, eine fast natürliche Folge der Apparatur zu sein: Das trügerische „nutzlose Detail“ wird für die realistische Literatur gerade deshalb zur Stütze, weil das Reale für die Literatur immer das Inkommensurable ist. Beim Kino ist das Problem gerade umgekehrt, denn hier liegt gerade in der Bedeutungslosigkeit die Gefahr. Zwar widersetzt sich die Realität immer der Darstellung, aber die Welt dringt in die Kamera ein, sobald diese unvermutet in Gang gesetzt wird. Jacques Rancière schreibt:

Weil es seiner Natur nach das ist, was die Künste des ästhetischen Zeitalters zu sein strebten, kehrt das Kino deren Bewegung um. In den Flaubert'schen Bild-

8 Zu den neuen Erscheinungsweisen des Dokumentarischen im Kino siehe Beceyro et al. (2005).

ausschnitten widersprach die Arbeit des Schreibens durch die träumerische Bewegungslosigkeit des Bildes den narrativen Fristen und Wahrscheinlichkeiten. Der Maler oder der Romancier konstruierten die Instrumente ihres Passiv-Werdens. Die mechanische Apparatur hingegen schafft die aktive Arbeit dieses Passiv-Werdens ab. Die Kamera kann nicht passiv werden. Sie ist es in jedem Fall (Rancière 2001: 17).

Die Technik des Mitschnitts war Rettung und Fluch des Kinos. Sie machte es zur populärsten Kunstform, trug ihm aber auch häufig den Vorwurf mangelnder Authentizität ein. Die Idee eines unabhängigen Kinos – im Sinne von „handwerklich“, um es von den Zwängen der Filmindustrie zu unterscheiden – prägte die ersten Filme des neuen argentinischen Kinos. Digitalkameras und aus Mitstudenten bestehende Filmteams ermöglichten niedrigere Drehkosten und mehr Flexibilität; Experiment, Unvorhersehbares und Zufall konnten produktiv in den Film integriert werden, ohne dass der Regisseur die ästhetische Kontrolle über sein Material verlor. Aber man sollte zugeben, dass das neue Kino auch nicht frei davon ist, seine eigenen Gemeinplätze hervorzubringen. Und tatsächlich wird das Neue, ist es einmal integriert und Normalität geworden, erstarren – wie dies unweigerlich nach jedem Bruch mit dem Alten geschieht –, wenn nicht neue Impulse es in andere Richtungen treiben. Nach und nach haben sich eben auch die Klischees des neuen Kinos herausgebildet: die Wiederentdeckung des untergegangenen Reichs der Marginalisierten (zuweilen als Pose des „Ganz unten“, manchmal aus exotischer Perspektive und nur hin und wieder als authentische Suche); der betont jugendliche Blick (der zum Verständnis eines Bereichs führen kann, der vom früheren Kino übel zugerichtet wurde, der aber häufig nur die fehlende Tiefe bei der Konfliktbehandlung erklärt); und ein vom Populismus beherrschter Ton im Diskurs (wo die Anleihen beim *costumbrismo* und eine antiintellektuelle Haltung zusammenfließen und die neuen Gemeinplätze erschaffen).

Der Erfolg des neuen Kinos brachte somit auch einige Risiken und Einschränkungen mit sich. Viele Filme haben sich nach und nach dem exotischen Lateinamerika-Bild angepasst, das von ihnen bei der Vergabe von Fördermitteln europäischer Stiftungen, auf internationalen Festivals und aufgrund der bei Koproduktionen eingegangenen Verpflichtungen erwartet wird. Auf dem BAFICI fand *Historias extraordinarias* („Außergewöhnliche Geschichten“, 2008; Mariano Llinás) bei den Argentinern breite Zustimmung, aber die starke Verankerung des Films im Lokalen störte viele ausländische Kritiker, die sich zur Lektüre der Untertitel gezwungen sahen, in denen die allgegenwärtige Off-Erzählung übersetzt wurde. Auf demselben

Festival warf man dem Film *Cómo estar muerto/Como estar muerto* ([How] To Be Dead, 2008; Manuel Ferrari) vor, er lasse in schamloser Weise den Einfluss der *nouvelle vague* erkennen – als wäre dies ein Indiz für fehlende Authentizität. Und vor einigen Jahren wurde Santiago Palavecino auf einem europäischen Festival scharf kritisiert, weil sein Film *Otra vuelta* “nicht argentinisch genug” (sic) sei. Offensichtlich störte es, dass der Film sich nicht dazu hinreißen ließ, mit pittoresker Bildsprache und Lokalkolorit aufzuwarten, wie man sie in einem lateinamerikanischen Film zu sehen wünschte: Dass er sich nicht an jenes Bild des Lateinamerikanischen anpasste, welches ein eurozentrischer Blick Lateinamerika erst aufzwingt und dann in seinen Filmen zu finden erwartet, löste Irritation aus.

Es wäre interessant zu untersuchen, in welchem Maße bestimmte Förderinstanzen letztlich als eine Art verschleierte Zensur wirken, da sie die Macht haben zu entscheiden, was für Filme gemacht werden können und welche man lieber nicht machen sollte. Lucrecia Martel erzählt, dass man ihr, als das Drehbuch zu ihrem Film *La ciénaga* auf dem “Sundance Festival” prämiert wurde, dazu riet, den ursprünglichen Plan zu modifizieren: Sie sollte nur ein oder zwei Hauptfiguren nehmen und die ganze Geschichte um sie herum organisieren (Aguzzi 2001; Oubiña 2007). Die Jurymitglieder des “Sundance Festival” nahmen nicht wahr, worin das eigentlich Interessante an diesem Film liegt: Er wirkt zugleich spröde und durchdacht, und dieses Unstete verleiht dem Film – der aus Geschichten in gedämpfter Tonlage, von nur geringer erzählerischer Intensität, besteht – seine dramatische Kraft. Doch damit nicht genug: Zum selben Zeitpunkt hat sich das “Sundance Festival” mit einem Film wie *Mundo grúa* nicht einmal befasst. Die Frage ist also, ob nicht vielleicht Kritiker, Festivals und internationale Fonds einem bestimmten unabhängigen Kino einen Platz zugewiesen haben und es deshalb nur dem, der sich diesen Standards anpasst, schließlich gelingt, wahrgenommen zu werden. Es gibt so etwas wie ein *establishment* des Alternativen. Das ist unvermeidlich. Aber man darf eben dort nicht stehen bleiben.

3. Ein anderes Kino

Es ist bekannt, dass die Vorteile des freien Marktes nur für ein in höchstem Maße kommerzielles Kino gelten. Vor dem Gesetz von Angebot und Nachfrage sind wir alle gleich, aber es gibt einige, die gleicher sind als andere. Oder anders gesagt: Jeder hat ständig die Freiheit zu wählen, aber nur unter dem, was man ihn sehen lässt. Und heute hat nur das US-amerikanische Kino die Macht, sich durchzusetzen. Zumindest in seinen Anfängen bestand

das Experiment des neuen argentinischen Kinos darin, gegen diesen Strom zu schwimmen, indem es sich Verfahren aneignete, die das konventionelle Kino nicht erkundet hatte. Aber über die Jahre hat sich das unabhängige Kino gewandelt. Oft sehen die neuen Filme jenen kommerziellen Produkten ziemlich ähnlich, die schon Mitte der neunziger Jahre so veraltet wirkten. Die Beziehung zwischen neuem Kino und den Festivals, den internationalen Fonds und der Kritik hat sich also verändert, und man muss sich sogar fragen, ob der Wandel nicht den Charakter der Beziehung selbst modifiziert. Könnte heute überraschend ein Film wie *Mundo grúa* auftauchen? Quintín schreibt:

Es ist kaum möglich, dass ein Film, der dazu bestimmt ist, den Weg um die Welt zu machen und Preise zu ernten, von den Auswahlkommissionen der großen Festivals nicht schon wahrgenommen wird, bevor er im Ursprungsland gezeigt wird. Außerdem weiß der Regisseur sicher schon bei seinem Erstlingswerk, wie er sich bei internationalen Fonds bewerben kann; er könnte die Unterstützung des INCAA haben und sogar einen internationalen Koproduzenten, alles in perfekter Abstimmung mit den eingespielten Wegen der internationalen Festivals und dem Vertrieb im Ausland (Quintín 2008: 18).

Am Anfang sah sich das unabhängige Kino gezwungen, Finanzierungsformen außerhalb der traditionellen Möglichkeiten zu suchen, doch wurden diese Produktionsweisen später immer mehr zur Routine, die Filme folglich immer weniger unabhängig. Das bedeutet: weniger unnachgiebig, weniger frech, weniger risikobereit. In den letzten Jahren haben die Debatten um das Kino der neunziger Jahre zu klären versucht, ob es seine Ausdruckskraft bewahren konnte oder ob die Energie, mit der es den Bruch vollzogen hatte, sich nicht vielmehr schon erschöpft hat. Das Problem aber ist möglicherweise ein anderes. Es geht eigentlich um die Frage, in welchem Maße der Hang zum Alternativen, der den Unterschied des neuen Kinos zu dem vergangener Jahre ausmachte, ein Lernprozess war oder nur eine Strategie, schneller auf die Autobahn des konventionellen Kinos zu gelangen. Dieser Hang zum *Alternativen* muss – ganz im etymologischen Sinne – als Fähigkeit verstanden werden, die *Alterität* zu denken; das heißt: eine andere Produktionsweise und ein anderes Vorführnetz, andere Wege im Vertrieb und beim Austausch mit neuen Kinotendenzen aus anderen Regionen der Welt. Neues Kino wählt nicht länger die Unterordnung unter den *mainstream* (die ihm keine Überlebensmöglichkeit ließe), definiert sich aber auch nicht als Opposition gegen ihn (die nicht mehr genügt). Die Herausforderung besteht darin, mit dem Anspruch eines – im Wortsinne – anderen Kinos aufzutreten.

Von *Nueve reinas* (Die neun Königinnen, 2000; Fabián Bielinsky) bis *El secreto de sus ojos* (Das Geheimnis in ihren Augen, 2009; Juan José Campanella) hat das argentinische Kino auf die Wiedergeburt seiner Filmindustrie mit "professionellen" Filmen gesetzt, die sich am Modell des nordamerikanischen Kinos orientieren. Während Campanellas Film einen großen Publikumserfolg erzielte, aber auch einige ablehnende Kritiken erhielt, schien Bielinskys Werk für einen Moment die Möglichkeit eines kommerziellen Kinos zu eröffnen, das außerdem auch die Kritik zufriedenstellen würde. Wie in vielen anderen Ländern gibt es auch in Argentinien ein Kino, das sich in der Wiederholung von Gemeinplätzen erschöpft und dessen ambitioniertester Ausdruck absolute Dutzendfilme wie *XXY* (2007; Lucía Puenzo), *El pasado* (Die Vergangenheit, 2007; Héctor Babenco), *Un novio para mi mujer* (A Boyfriend for My Wife, 2008; Juan Taratuto) oder *Las viudas de los jueves* (Thursday's Widows, 2009; Marcelo Piñeyro) sind. Immer stärker neigen Produktions-, Distributions- und Vorführnetze zur Festschreibung eines Modells, das Serge Daney als "Post-Kino" bezeichnet hat, weil es sich um Filme handelt, die nichts mehr von dem wissen, was das Kino einmal wusste. Es ist das Kino des hohen Budgets, mit Beteiligung internationalen Kapitals und prominenten Namen auf der Besetzungsliste – ein Kino, dessen höchstes Ziel ein "Oscar" ist. Aber es wurden auch andere Filme gemacht, denen solche Ambitionen gleichgültig waren.

Hatten *La ciénaga* und *La niña santa* (Holy Girl, 2004) Lucrecia Martels Berühmtheit in der Welt der wichtigen Filmfestivals begründet, irritierte *La mujer sin cabeza* (The Headless Woman, 2008) plötzlich dieselben internationalen Kritiker, die sie vorher unterstützt hatten. Doch eigentlich war die Wendung nichts anderes als eine Vertiefung und Radikalisierung ihres ästhetischen Ansatzes. Eine Frau hat einen Unfall auf der Straße. Was geschehen ist, wissen wir nicht: Vielleicht hat sie einen Hund oder ein Kind überfahren. Auf jeden Fall scheint in den folgenden Tagen ihre Verbindung mit dem alltäglichen Leben zu zerbrechen, und sie versinkt immer stärker in einen Zustand der Katatonie. Es ist, als hätte Martel ihre früheren Filme gehäutet und nur den beunruhigenden Kern bewahrt, der nun bloß gelegt ist. *La mujer sin cabeza* verzichtet fast auf jegliches Geschehen; es gibt keine Ereignisse, keine Handlung. Es gibt fast nichts als dieses schreckliche Gefühl von Leere, das auf eine abstrakte Weise zunimmt. In *Los muertos* (Die Toten, 2004) begleitet Lisandro Alonso schweigend einen düsteren und unergründlichen Mann, der gerade aus dem Gefängnis entlassen ist und flussaufwärts fährt, um zu seiner Hütte zurückzukehren. In *Liverpool* (2008) dagegen ist der

Protagonist ein Matrose, der nach Ushuaia kommt und das Schiff verlässt, um seine Mutter zu besuchen, die er 20 Jahre lang nicht gesehen hat. Auch in diesem Film gibt es Distanz, Trennung und Rückkehr, aber im Unterschied zu *Los muertos* endet er nicht mit der Ankunft: Das Wiedersehen in der Familie lässt einen dramatischen Kern voller Groll und Vorwürfe erahnen.

Regreso a Fortín Olmos (Back to Fortín Olmos, 2008; Patricio Coll/Jorge Goldenberg) zeichnet die Berichte einer Gruppe ehemaliger Aktivisten auf, die sich in den sechziger Jahren mit Arbeitern solidarisierten, die in einem Forstbetrieb ausgebeutet wurden. Mit ungewöhnlicher Genauigkeit lassen die Filmemacher kritisch die utopischen Ambitionen einer Zeit vor der Militärdiktatur wiedererstehen – einer Epoche, die aus der Distanz betrachtet in einer unvorstellbaren und unwiederholbaren Welt zu liegen scheint. In *El árbol* (The Tree, 2005) filmt Gustavo Fontán seine Eltern im Haus der Familie. Anhand einer Akazie im Garten, die kurz vor dem Verrotten ist, beschreibt er die sonderbare Beziehung, die die Eltern miteinander verbindet. Fontán bewegt sich meisterhaft durch Fiktion, Dokumentarfilm, Subjektivismus und Betrachtung, um eine abstrakte Poesie zu erreichen, die aus ganz konkretem und völlig banalem Material hervorgeht. Sein ästhetisches Projekt setzt sich folgerichtig in *La orilla que se abisma* (The River Bank that Became Abysmal, 2008) fort: Hier vermischen sich Dokumentar- und experimenteller Film, um die von Legenden umwobene Gestalt des Dichters Juan L. Ortiz heraufzubeschwören. In *La televisión y yo: notas en una libreta* (Television and Me: Notes in a Notebook, 2003) und *Fotografías* (2007) wählt Andrés Di Tella für seine Lektüre der argentinischen Geschichte den Ton des intimen Tagebuchs: Anhand der Figuren seiner Eltern driftet der Dokumentarfilm in Richtung der persönlichen Chronik und von dort Richtung Essay (Bernini 2004).

Rafael Filippelli hat mit *Música nocturna* (Night Music, 2007) vielleicht den besten Film seiner beeindruckenden Laufbahn geschaffen, in der er sich, umgeben von einem konformistischen, moralisierenden und opportunistischen Kino, stets treu blieb und sich seinen Weg als Einzelgänger bahnte. Seine einzige Verpflichtung: formale Strenge. In diesem Film unterhalten sich zwei Intellektuelle, während sie durch ein nächtliches, geheimnisvolles Buenos Aires schlendern. Hier entdeckt Filippelli zwischen ausgedehnten *travellings* und langen unveränderten Kameraeinstellungen für das argentinische Kino die Schönheit, die dem Denken innewohnt. *Copacabana* (2007) von Martín Rejtman verwandelt ein religiöses Fest, das von bolivianischen

Immigranten im Stadtviertel “Bajo Flores” gefeiert wird, in ein Ritual der schamhaft-faszinierten Kontemplation über Brauchtum und Gewohnheiten einer Gemeinschaft. Doch führen die Annäherungsversuche nicht zu wachsender Genauigkeit in der Behandlung der Themen, vielmehr verwischt der Film sie im Fortgang und lässt sie abstrakt werden. Als ob Rejtman zu der Ansicht gekommen wäre, dass weniger registrieren muss, wer mehr oder besser sehen will. Dies ist ein riskantes Unterfangen und eben dadurch provokativ: Statt sich in die Abhängigkeit von einer Situation zu begeben, die in sich selbst einen Schauwert hat, entscheidet er sich dafür, die Dinge in einem anderen Licht zu sehen – einem Licht, das der Perspektive und dem Bildausschnitt entstammt.

Rejtman wird als Pate der neuen Filmschaffenden angesehen, und Filippelli ist als ein Meister anerkannt, dessen Haltung zum Kino eine ganze Generation geprägt hat. Aber es gibt außerdem viele junge Regisseure – und sogar sehr junge –, die mit einem Enthusiasmus und einer Kühnheit arbeiten, als könne in jedem neuen Film das Kino neu erfunden werden. Auf spielerisch-kluge Weise inszeniert Matías Piñeiro in *El hombre robado* (The Stolen Man, 2007) und *Todos mienten* (They All Lie, 2009) die Begegnung zwischen einer Gruppe junger Menschen von heute, Sarmiento und der argentinischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in Handlungen à la Rivette, mit Raub und Komplott. Frei von aller Förmlichkeit, voller Vitalität und Lust am Spielerischen gewinnen die Filme Piñeiros den respektlosen Geist zurück, der einst die *nouvelle vague* ausgezeichnet hatte. *La prisionera* (The Prisoner, 2005) von Fermín Villanueva und Alejo Moguillansky handelt von den Liebesverwicklungen in einer Gruppe junger Leute, gefilmt mit Kameraeinstellungen von verwirrender Schönheit und einer absolut modernen Strenge. Moguillansky hat diese Linie in seinem neuen Film *Castro* (2009) eigenständig fortgesetzt: Ohne dass wir jemals erfahren warum, wird ein Mann im Großraum Buenos Aires von verschiedenen Verfolgern belästigt. Minimalistisch und schnell, grausam und absurd wie ein Text von Beckett, erkundet *Castro* die Möglichkeiten des Kinos als eine Kunst des Flüchtigen.

In *Historias extraordinarias* (2008) lässt Mariano Llinás die Traditionen des klassischen und des modernen Kinos aufeinandertreffen. Drei Geschichten, die in der scheinbar unbedeutenden Ebene der Provinz Buenos Aires spielen, wechseln einander ab. Im Prinzip sind es drei Figuren und drei Abenteuergeschichten, obwohl die Erzählungen sich im Verlauf des Films verzweigen und bis ins Unendliche gefaltet werden. Alles ist mehr oder weniger banal und zugleich maßlos. Llinás findet eine Vielzahl fantastischer

Erzählungen da, wo es eigentlich gar nichts zu geben scheint. Man könnte somit von der Eröffnung mit dem Minimalismus der *Historias breves* bis zur narrativen Entfaltung der *Historias extraordinarias* den Weg zeichnen, den das jüngere alternative Kino bisher zurückgelegt hat. Es sind nur einige Filme, alles in allem nur eine Stichprobe. Aber es geht bei diesen Filmen nicht nur um die mehr oder weniger unabhängige Produktionsweise; sie streben auch nach kühneren, stärker radikalisierten und innovativen Ausdrucksformen. In diesem Sinne greifen sie die Postulate einer alternativen Produktion wieder auf bzw. schließen an sie an – Postulate, die von anderen Regisseuren aufgegeben wurden, als sie entdeckten, dass sie ihnen nicht mehr nützten, nicht mehr angebracht erschienen oder keinen Gewinn mehr versprachen.

Die Senkung der Kosten, erschwinglichere Kameras und die Arbeit mit kleineren Drehstäben brachten die erwartete Demokratisierung. In diesem Sinne ist es einfacher geworden, Filme zu machen. Das Problem aber besteht nach wie vor darin, wie man von diesem Medium einen kritischen Gebrauch machen kann, wie die Kamera zu benutzen ist, um dem gefilmten Material seine Zweideutigkeit zurückzugeben. Darauf machten seinerzeit Adorno und Horkheimer aufmerksam. Ihre Ablehnung gegenüber dem Kino lag in hohem Maße in der Eigenschaft des Filmmaterials und den Vorführmechanismen begründet, die eine Verdoppelung der empirischen Welt ermöglichten (Horkheimer/Adorno 1947). Dieser analogische Wert führt zu einer ideologischen Komplizität, denn er befördert eine unkritische Akzeptanz der Wirklichkeit. Das Problem des Kinos ist, dass es immer gegen sein analogisches Potenzial ankämpfen muss, das dazu tendiert, die schöpferische Potenz zu hemmen. Oder, um es mit Lev Manovich zu sagen: Wie macht man Kunst, ausgehend von den Spuren, die ein Fuß hinterlässt? Die Antwort ist immer auf der Seite des Blicks. Im argentinischen Kino der letzten Jahre hat es mehrere neuartige Blickweisen gegeben, in denen ein verwandelndes Eingreifen zu erkennen ist. Wenn Filme eine politische Dimension erreichen, geschieht dies nicht, weil sie eine Ideologie vertreten, sondern weil sie eine neue kritische Beziehung der Bilder zur Wirklichkeit begründen.

Bei der Legende (sicher handelt es sich um eine) von den ersten Zuschauern, die erschrocken vor dem Zug der Brüder Lumière flohen, der sich aus dem Hintergrund der Leinwand dem Saal näherte, vergessen wir oft (weil wir uns daran gewöhnt haben) ein für den kinematografischen Mechanismus grundlegendes Detail: Filme bringen die Welt ins Kino. In den Kinosaal. Wie der Zug der Brüder Lumière kommt die Welt auf uns zu. Es ist eine beunruhigende *mise en abîme*: Die Welt enthält einen Kinosaal, der

zugleich die Welt enthält. Im Kino wird aus der realen Welt die Fiktion einer Fiktion. Und das ist vielleicht das besondere Kennzeichen großer Filme, seien es fiktionale oder Dokumentarfilme, sei ihre Basis der Mitschnitt oder die Erfindung: Wir erkennen sie sofort, denn ihre Wirkung ist so intensiv, dass die Welt, wenn wir aus dem Kino kommen, sich in einen schwachen Abglanz jener Welt verwandelt, die wir auf der Leinwand gesehen haben. Wenn es zutrifft, dass die Kunst die Welt verbessert – soweit sie ein präziseres und klareres Bild von ihr zur Verfügung stellt –, dann ist nicht nur von Bedeutung, wie sich die Welt auf der Leinwand verwandelt, sondern gerade auch, wie die Welt des Films in die äußere Welt eingreift und sie verändert.

Aus dem argentinischen Spanisch übersetzt von Uwe Schoor

Literaturverzeichnis

- Aguilar, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aguzzi, Juan (2001): "El deseo es algo que fluye; evitarlo es una actitud muy clase media (entrevista con Lucrecia Martel)". In: *El Eclipse*, 3, 4.
- Beceyro, Raúl/Filippelli, Rafael/Oubiña, David/Pauls, Alan (2000): "Estética del cine, nuevos realismos, representación (Debate sobre el nuevo cine argentino)". In: *Punto de Vista*, 67, S. 1-9.
- Beceyro, Raúl/Filippelli, Rafael/Hevia, Hernán/Kohan, Martín/Myers, Jorge/Oubiña, David/Palavecino, Santiago/Sarlo, Beatriz/Schwarzböck, Silvia/Silvestri, Graciela (2005): "Cine documental: la objetividad en cuestión". In: *Punto de Vista*, 81, S. 14-23.
- Bernades, Horacio/Lerer, Diego/Wolf, Sergio (Hrsg.) (2002): *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI)/Tatanka.
- Bernini, Emilio (2004): "Un estado (contemporáneo) del documental". In: *Kilómetro 111*, 5, S. 41-57.
- Castilla, Américo/Hughan, Ilse (2008): "Presentación". In: Russo, Eduardo (Hrsg.): *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, S. 21-24.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1947): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido.
- Moore, María José/Wolcowicz, Paula (2007): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Olivera, Héctor (2003): "Nota de Héctor Olivera". In: *Opiniones y debate* (Beilage zu Info-DAC), Juni, S. 2.
- Oubiña, David (2007): *Estudio crítico sobre La Ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic.

- Quintín (2008): “Celebración y después”. In: Panozzo, Marcelo (Hrsg.): *Cine argentino 99/08. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 10 años*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, S. 18.
- Rancière, Jacques (2001): *La fable cinématographique*. Paris: Seuil.
- Wolf, Sergio (1994): “Una generación de huérfanos. Encuesta a jóvenes directores argentinos”. In: *Film*, 8 und 9.
- (2008): “El documental: los nuevos caminos de la ficción (2005-2008)”. In: Panozzo, Marcelo (Hrsg.): *Cine argentino 99/08. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 10 años*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura/Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, S. 23-24.